http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393

Seção temática

Rosana Cássia Kamita
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

Relações de gênero no cinema: contestação e resistência

Resumo: *Neste texto, pretende-se destacar as principais questões referentes às relações de gênero no cinema, apresentando uma análise crítica da participação da mulher, em diferentes papéis, tanto na atuação quanto na direção cinematográfica. A crítica feminista do cinema leva em conta, também, as expectativas do público em um contexto histórico-social, e contribui para a reflexão sobre a postura de resistência de algumas cineastas. São destacadas, ainda, as relações entre as mulheres e o cinema no Brasil, nas décadas de 60, 70 e 80.*
Palavras-chave: *relações de gênero; crítica feminista do cinema; preconceitos; resistência*

Introdução

A proposta deste texto é a de estudar o papel da mulher através de uma expressão artística com grande poder de influência na sociedade: o cinema, o qual a tem apresentado como sujeito e objeto, repetindo códigos ou instaurando novas perspectivas de abordagem, através de sua inserção em um sistema simbólico de representação.

Essa inserção propicia o encontro e o entrelaçamento com outras áreas de conhecimento, como a filosofia, a antropologia, a política, a economia, dentre outras. Ou seja, a representação da mulher no cinema é estabelecida a partir de uma aproximação a outros campos culturais e à maneira como concebem a influência do masculino como referencial para o discurso fílmico. Logo, será necessário avançar em aspectos que limitam o cinema a um entretenimento apenas, propondo um olhar sob a perspectiva de gênero e encaminhando uma reflexão sobre a influência das diferentes linguagens, em especial a do cinema, como meio de expressão poderoso sobre a sociedade.

Pensar criticamente o cinema implica reconhecer o impacto social desse meio de comunicação e procurar conhecer as nuanças da linguagem cinematográfica e sua capacidade de evidenciar ou mesmo criar padrões de conduta que marcam limites sociais ou estimulam transgressões ao *status quo*. Questões (im)pertinentes se destacam, como as que se referem aos protagonistas dos filmes, à identificação do espectador, às imagens

Esta obra está sob licença *Creative Commons*.

cinematográficas da figura feminina, às emoções despertadas pelo cinema. Esses itens se relacionam diretamente a outros, pertencentes à linguagem audiovisual, entre os quais planos, cenário, luz, figurino, som. Para compreender melhor os temas propostos aqui, será necessário recorrer à teoria fílmica a partir de uma perspectiva de gênero, assim como ao feminismo.

A diferença sexual se expressa culturalmente também no cinema em diferentes âmbitos, tanto na produção como na recepção e, no simbolismo que permeia ambos, as relações de gênero são expostas de maneira mais ou menos evidenciada. O tema poderia seguir por várias vertentes, e a intenção não é a de abranger as muitas abordagens possíveis, mas vislumbrar o papel da mulher no cinema, enfocando as principais premissas da teoria feminista do cinema, assim como estabelecer uma análise do trabalho de cineastas brasileiras, resgatando um percurso de décadas de contribuição feminina.

Cinema e gênero

A representação feminina nas diferentes linguagens alterna presença e ausência. Na maior parte das vezes, apresenta-se presente como objeto a partir de um olhar masculino e como imagem esmaecida quando se trata de responsável pela criação de sentido. Muitos filmes reproduzem uma ideologia que autoriza um discurso oficial como sendo o masculino enquanto ignora ou desautoriza manifestações insurgentes. Assim, a representação da mulher quando está de acordo com o discurso oficial de dado momento histórico é amplamente divulgada, já a representação que não se insere nos moldes tradicionais ou na ótica de uma cineasta com posicionamento crítico não terá a mesma visibilidade.

A teoria feminista do cinema tem proposto um novo olhar a esse espaço obscurecido pela construção social de homens e mulheres. Essa perspectiva feminista visa a questionar os valores atribuídos à figura feminina, além de reagir ao poder centralizador masculino. Manifestações culturais em geral, e o cinema em particular, inscrevem de maneira nem sempre sutil as marcas ideológicas da construção da identidade dos indivíduos.

O processo cultural que transforma a diferença sexual a partir de uma constatação biológica e transcende esse dado físico a um modelo de atitudes e comportamentos é o que determina a representação dos papéis masculinos e femininos a serem desempenhados na sociedade. Essa representação social e culturalmente construída se impõe aos diversos setores da sociedade e encontra-se impressa de maneira praticamente indelével, ditando posturas a serem adotadas.

Um dos principais objetivos da teoria feminista do cinema é o de estabelecer um percurso histórico da presença da mulher no cinema e desconstruir os fundamentos que encaminham diferentes possibilidades de interpretação dos filmes. Oferecer uma nova visão sobre a linguagem cinematográfica é uma forma de subverter as bases nas quais se sustenta historicamente o cinema. Um exemplo singular nesse sentido é o de Marguerite Duras, a qual, após uma carreira já consolidada como romancista e roteirista, se tornou diretora e transferiu para seus filmes uma preocupação ideológica em relação à produção cinematográfica produzida por mulheres:

> Duras busca, portanto, um cinema que saia do espetacular, recusando todas as convenções do cinema narrativo industrial. A recusa mais sensível diz respeito à ficção e seus artifícios. Duras nem pensa em manipular os lugares filmados; ela concebe não tocar no local como uma oposição vívida ao decorativo, ao cenário fabricado. Filmes como *Les Mains négatives* (1978) ou *Césarée* (1978), filmados em Paris, respectivamente nos grandes bulevares e entre as Tulherias e a praça la Concorde, são feitos de planos

> longos, "documentais", cujo valor e cujo sentido são estabelecidos por sua relação dialética com um texto dito em *off* [...] (Jacques AUMONT, 2004, p. 81).

Quando a mulher se posiciona atrás das câmeras, muitas vezes sua intenção é justamente essa, imprimir uma nova ótica da representação de homens e mulheres que não se restrinja aos parâmetros ainda muito próximos a uma sociedade tradicional. O que muitas se propõem é estabelecer a construção de um olhar cinematográfico em bases diversas, originadas de uma nova forma de pensar as relações de gênero. Isso equivale a dizer que muitas cineastas optam por um contracinema, subsidiado por linhas teóricas que apoiem essa nova perspectiva.

Um projeto crítico que procura tornar visível o que passava despercebido – dando a falsa impressão de inexistência – leva em conta não apenas a representação da mulher, mas sua participação na indústria cinematográfica. A teoria feminista do cinema oferece a possibilidade de se indagar pelo sentido feminino nos filmes, tanto enquanto representação como enquanto sujeito, ao idealizar e produzir filmes que estejam engajados em uma estética diferente da comumente valorizada. Muitas cineastas encaminham seus trabalhos nesse sentido, construindo novas imagens da mulher e da feminilidade, em contraposição aos discursos hegemônicos. Essa postura extrapola os *sets* de filmagem e espraia-se por setores filosóficos, antropológicos, econômicos.

No entanto, não basta produzir um filme em bases diferentes, é necessário que haja uma sintonia em relação àqueles que assistem a essas produções sob um novo olhar. Assim, ao se considerar o cinema narrativo clássico como um meio de reprodução da imagem estereotipada da mulher, cumpre buscar alternativas a esse padrão. O cinema de matiz comercial enfatiza o papel normativo da mulher na sociedade e, consequentemente, manipula um sistema de punição àquelas que negligenciam essa postura a ser adotada. Nesse sentido, o cinema tem contribuído diretamente com um modelo de sociedade tradicionalista, institucionalizando um modo de representação da mulher. Assim, mesmo que haja cineastas que se disponham a criar novas abordagens cinematográficas, resta questionar o papel dos espectadores frente a essa epistemologia divergente e, desse modo, refletir sobre a mulher nos dois lados da câmera e com a recepção dos filmes.

A espectadora pode ocupar um lugar hipotético, a partir do discurso fílmico ou apresentar-se como a mulher real, que faça parte da audiência, com uma identidade própria. A maneira como a figura da mulher é concebida na sociedade encaminha ainda hoje a que muitas se identifiquem com as imagens veiculadas pelos filmes, em boa parte das vezes apresentando um conceito de mulher a partir da visão do homem. Apenas uma espectadora consciente desses mecanismos que compõem a sociedade assiste aos filmes com um olhar capaz de desvelar as imagens representativas femininas projetadas na tela, na qual em grande parte a mulher é apresentada como o "outro".

Muitas cineastas objetivam um cinema que tenha por base as premissas feministas de se buscar uma nova linguagem, na qual se construa uma mulher marcada por múltiplos aspectos, fundamentados na diferença e na diversidade e que não corrobore a imagem veiculada pelas narrativas fílmicas tradicionalistas. Ou seja, uma mulher representada enquanto sujeito complexo, em uma multiplicidade de papéis e que se distancie da construção do discurso patriarcal "oficial", observando-se a interseccionalidade referente à raça, sexualidade, classe social, dentre outros marcadores de identidade da mulher, os quais fazem com que, cada vez que apareça a palavra mulher, ainda que esteja no singular, seja representativa de um amplo sentido plural.

A ruptura com a representação institucional possibilitou trabalhos nos quais as mulheres não se limitam a objeto de prazer ou dependentes de uma tutoria masculina.

Muitas cineastas optam pela não linearidade do relato, propõem alternativas como finais abertos e maneiras diferentes de manipular imagem e som. Não apenas subvertem, mas reivindicam uma nova postura para a mulher no cinema, através de linguagens e representações alternativas. Essas vozes ecléticas e menos deterministas abrem novas possibilidades e perspectivas no cinema. As cineastas que optam por uma temática questionadora do papel feminino contribuem para difundir reflexões sobre as relações de gênero que respondem ao anseio de reivindicações que se encontram há tempos sendo debatidas em diversos setores.

O cinema é uma área importante para que se estabeleçam discussões sobre gênero. O discurso cinematográfico pode se constituir em um campo no qual se inserem alternativas a uma cultura tradicionalista e conservadora. A relação cinema/gênero encaminha a busca para uma nova produção de sentido e questionamentos do senso comum em relação às atribuições de gênero na sociedade. Assim, a posição das cineastas pode ser a de se encaminharem como vozes consoantes ou dissonantes, aderir às ideias pré-concebidas ou surgir como alternativa ao discurso hegemônico. Nesse sentido, a autoria feminina não garante, por si só, uma reação ao tradicional, depende de uma consciência de reprodução ou reação ao tradicionalmente estabelecido. A linguagem cinematográfica é complexa e polissêmica, podendo veicular tanto a ideologia dominante e a sujeição às normas vigentes quanto uma postura dissidente. Na introdução a uma entrevista concedida por Ella Shohat quando esteve no Brasil, no ano de 2000, a apreciação crítica sobre seu trabalho destaca: "Articulando as questões de gênero com questões de classe e etnia, ela mostra como as relações de dominação são bem mais complexas e como elas se reproduzem também entre mulheres" (Sônia Weidner MALUF e Claudia de Lima COSTA, 2001, p. 147).

As cineastas que idealizaram seus filmes criando representações femininas que transgrediram os limites de sua atuação e não foram punidas por isso são exemplos de vozes dissonantes, o que constitui uma renovação a partir do paradigma da narrativa tradicional anteriormente referida. Muitas vezes essa postura as insere às margens do cinema, por postularem uma identidade feminina diferente da estabelecida.

E. Ann KAPLAN (1995), no livro *A mulher e o cinema*, discute a questão do olhar masculino cerceador, levando à dominação e repressão da mulher, devido ao poder de seu ponto de vista como referência ao discurso e desejo femininos. Essa obra, cuja primeira edição data de 1983, é uma referência relevante em relação à atuação da mulher como atriz ou cineasta. Quando se reporta à representação feminina, destaca a natureza "construída" da imagem, que a narrativa ao estilo hollywoodiano tomado por parâmetro esforça-se por ocultar, através do "realismo" no qual se baseia. Isso faz com que a imagem veiculada escamoteie o fato de ter sido construída, e os espectadores a tomem como sendo um resultado "natural". A autora destaca que "nossa tarefa ao assistir aos filmes de *Hollywood* é, portanto, desmascarar as imagens, o *signo* da mulher, para ver como funcionam os significados subjacentes aos códigos" (KAPLAN, 1995, p. 38).

Kaplan defende que as diretoras assumam uma postura menos dogmática em relação ao cinema, destacando que o "realismo" é uma representação com muitas limitações e não a "verdade" estabelecida. Os limites desse cinema devem ser extrapolados, sendo necessário ousar em novas técnicas. Quando as cineastas adotam essa postura mais transgressora, conforme anteriormente discutido, diferentes filmes acabam surgindo, conduzindo ao que ela denomina um "cinema feminista".

Portanto, muitas cineastas trilharam esse caminho alternativo e filmes de diretoras de diferentes pontos geográficos passam pela apreciação da autora. Ao explorar as diferentes possibilidades de um cinema assim concebido, ela oferece a oportunidade de conhecer as alternativas para a construção da imagem feminina fora dos moldes narrativos

tradicionais. A questão extrapola as fronteiras de simplesmente oferecer oportunidade de mostrar uma outra imagem da mulher, mas como elas podem se estabelecer a partir de uma posição previamente delimitada pelo senso comum.

A análise dessas produções cinematográficas possibilita conhecer os diferentes recursos utilizados pelas cineastas e abre uma perspectiva de ampliação para a atuação dessas e de outras cineastas. Na segunda parte do livro, intitulada "O cinema feminista independente", surgem nomes como de Marguerite Duras, Margarethe Von Trotta, Yvonne Rainer, Laura Mulvey e Sara Gómez, com filmes produzidos entre as décadas de 1970 e 1980, que imprimiram uma nova marca para o cinema e influenciaram as produções de filmes em anos subsequentes.

Em "A intervenção feminista", Robert STAM (2003) destaca os pontos fundamentais da teoria feminista do cinema partindo das seguintes contribuições: "o marxismo forneceria a teoria da sociedade e da ideologia, a semiótica, a teoria da significação, e a psicanálise, a teoria do sujeito" (p. 192). Aos poucos, no entanto, as questões de classe e ideologia cederiam espaço a outras preocupações sociais, espaço no qual se inseriram os estudos sobre cinema em uma perspectiva feminista. O objetivo desses estudos era não apenas examinar a inserção da mulher no cinema, como também transformar as relações sociais fundamentadas na iniquidade entre os sexos:

> O feminismo cinematográfico vinculava-se, nesse sentido, ao ativismo dos grupos de conscientização, às conferências temáticas e às campanhas políticas que traziam à tona variados temas de particular importância para a mulher: estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto etc., sempre em um ambiente no qual "o pessoal é político" (STAM, 2003, p. 193).

O século do cinema foi também um período importante para as reivindicações feministas, em especial o movimento de liberação feminina nos anos sessenta. Os estudos de cinema sob a ótica feminista manifestaram-se nos anos setenta com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres e com livros que estabeleciam o elo entre cinema e feminismo. Dentre as obras fundadoras destacam-se *From reverence to rape*, de Molly HASKELL (1987), *Popcorn venus*, de Marjorie ROSEN (1973), e *Women and sexuality in the new film*, de Joan MELLEN (1974). Esses livros focavam as questões relativas à representação da mulher. Segundo Robert Stam (2003), "Haskell criticava tanto os filmes reacionários antifeministas hollywoodianos como os falocêntricos filmes de arte europeus" (p. 194). Cumpre destacar que neste texto o cinema narrativo hollywoodiano tem sido usado como parâmetro, mas produções cinematográficas de outros países, com características diversas, reproduzem o estereótipo feminino, como apontado por Haskell. Ainda sobre Haskell, destaca-se a seguinte passagem:

> Na indústria do cinema, nós tivemos uma máquina dedicada em grande parte a reforçar a mentira. [...] Hollywood promoveu uma fantasia romântica de papéis matrimoniais e euforia conjugal e cronicamente ignorou os fatos e os medos que apareceram com a consciência do FIM [...][1] (HASKELL, 1987, p. 2).

Esse excerto foi retirado do capítulo intitulado "The big lie" do livro anteriormente mencionado. O posicionamento da autora é o de desmistificar o mundo cor-de-rosa que surgia em boa parte dos filmes, que eram assim produzidos para agradar aos espectadores e ao veicular os ideais tradicionalistas, colaboravam para a manutenção de uma sociedade conservadora.

[1] "In the movie business we have had an industry dedicated for the most part to reinforcing the lie. [...] Hollywood promoted a romantic fantasy of marital roles and conjugal euphoria and chronically ignored the facts and fears arising from an awareness of The End [...]". In: Haskell (1987).

Superar as ideias desses primeiros tempos foi a tarefa a qual se dedicaram várias teóricas, dentre as quais "Laura Mulvey, Pam Cook, Rosalind Coward, Jaqueline Rose, Kaja Silverman, Mary Ann Doane, Judith Mayne, Sandy Flitterman-Lewis, Elizabeth Cowie, Gertrud Koch, Parveen Adams, Teresa De Lauretis" (STAM, 2003, p. 195). O enfoque nessa altura referia-se à superação do primeiro momento dos estudos feministas sobre cinema, que se centravam na representação da mulher a partir da identidade sexual determinada pela natureza. O prisma seria deslocado para a construção social do gênero, e implicaria que, com relação à natureza, pouco ou nada restava fazer, mas as relações de gênero podem ser (re)construídas.

Laura Mulvey escreveu um dos textos mais importantes desse período, "Prazer visual e cinema narrativo". Nesse ensaio, a autora parte de uma retrospectiva histórica da forma como o cinema operou no passado, o encantamento inicial, a novidade que representou nos primeiros tempos. No entanto, como enfatizado anteriormente, o momento agora seria o de propor uma teoria e prática que desafiassem antigos pressupostos e a psicanálise nortearia suas reflexões assim como norteou as análises de E. Ann Kaplan. A apropriação da teoria psicanalítica funcionou como instrumento político e através dela seria possível compreender melhor os padrões que regiam a sociedade e a maneira como o cinema se estruturava nesse contexto.

A ordem simbólica estabelecida entre homens e mulheres baseava-se em uma hierarquia a qual já havia sido apontada por Simone de BEAUVOIR (2000) em *O Segundo Sexo*: ao homem corresponde o Um, o sujeito, e à mulher corresponde o Outro. Essa hierarquia transpõe-se para as telas, como a autora observa:

> Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a um *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas. Um cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto (Laura MULVEY, in Ismail XAVIER, 2003, p. 439-440).

Para Mulvey interessava aprender com o passado para terminar por rejeitá-lo, e assim novas construções se tornariam possíveis. Era o momento de romper com o cinema normativo e trabalhar com perspectivas diversas, estabelecendo uma experiência cinematográfica original. Para isso seria necessária a rejeição aos modelos antigos, ousadia em transgredi-los e criatividade para conceber o filme sob esse prisma. Os códigos cinematográficos reproduzem estruturas sociais com papéis definidos e hierarquizados os quais precisam ser refletidos criticamente e através dessa reflexão sugerir propostas que viabilizem uma oposição ao cinema dominante.

Robert Stam (2003) destaca que para Mulvey "o cinema coreografa três tipos de 'olhar': o da câmera, o das personagens olhando-se umas às outras e o do espectador [...]" (p. 196). O olhar da câmera é aquele que registra o pró-fílmico, ou seja, tudo o que existe à sua frente e é por ela registrado, o dos personagens "dentro" da narrativa fílmica e o da plateia que acompanha o filme. A autora pondera que o filme narrativo convencional tende a rejeitar o olhar do processo de registro e o dos espectadores, estabelecendo uma relação de dependência em relação àqueles que assistem aos filmes "com o objetivo

consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da platéia" (MULVEY in XAVIER, 2003, p. 452).

Um filme que se distancie do processo tradicional de narrativa fílmica visa dar maior liberdade aos olhares específicos do cinema, ainda que para isso sacrifique o prazer do espectador de ser o "convidado invisível" e direcione o olhar da plateia a uma postura dialética, de confronto em relação às convenções. O sujeito da narrativa na maior parte das vezes identifica-se com o universo masculino, enquanto a dimensão feminina constitui objeto passivo. O cinema assim reproduzia/reproduz essa estrutura que evidencia as relações de poder também fora das telas.

Esse texto suscitou muitos debates e controvérsias e a própria autora fez uma autocrítica, particularmente "por encaixar as espectadoras em um molde masculino" (STAM, 2003, p. 197). "Seu modelo era agora considerado excessivamente determinista, insensível às várias formas pelas quais as mulheres subvertem, redirecionam ou sabotam o olhar masculino" (STAM, 2003, p. 197). A teoria feminista do cinema permite que se lance um novo olhar em direção à participação da mulher no cinema, abrangendo questões como as nuanças da representação feminina e a postura adotada pelas cineastas ao levar às telas a imagem da mulher.

As mulheres e o cinema no Brasil – Anos 60, 70 e 80

A participação feminina no cinema brasileiro nos dois lados da câmera iniciou nas primeiras décadas do século XX, com aquela que é considerada a primeira mulher a fazer cinema por aqui, Cleo de Verberena (1909-1972). Essa precursora realizou *O mistério do dominó preto*, infelizmente perdido, do qual só restam as referências em textos. Em um artigo publicado no periódico *Cinearte*, de 28 de maio de 1930, já no título anunciava: "A primeira directora do cinema brasileiro" e comentava sobre a relação entre a diretora e o cinema:

> Cinema, em toda a sua extensão, sempre foi seu sonho. Queria realisal-o. Não foi, nunca, como as outras pequenas. Apesar de suficientemente capaz de arcar com os principais papeis dos films, sentia, nos mesmos, a atracção da sua belleza technica. Procurou conhecer os menores segredos da Cinematographia. Quando assistia a um film, Lubisch Murnau ou Von Stroheim. Eram os nomes que lia antes dos nomes dos artistas do elenco. A direcção. A photographia. Os problemas de luz e de maquillage. Sempre foram os maiores que ocuparam seu cérebro sonhador (*Apud* Heloísa B. de HOLLANDA, 1989, p. 97).

Esse excerto demonstra a ligação da cineasta com a realização de filmes e o cuidado em apresentá-la como a primeira diretora e sua inclinação natural para o lado de trás das câmeras. Apesar do tom de aprovação para essa incursão pioneira, ao final se percebe o senso comum que liga a figura da mulher ao mundo onírico e que se reforça adiante em outro trecho: "É vaidosa. Mas vaidosa? Não. É Mulher... O espelho não a deixa. Persegue-a..." (*Apud* HOLLANDA, 1989, p. 97).

Nos anos de 1920 e 1930, Maria do Carmo Santos Gonçalves – mais conhecida como Carmen Santos – foi a mais importante figura feminina no cinema brasileiro, no qual atuou como atriz, produtora, roteirista e diretora. Portuguesa, nasceu em 1904, vindo ainda criança para o Brasil, onde faleceu em 1952. Estreou como atriz em 1919, no filme *Urutau*, dirigido pelo americano Willian Jansen.

As primeiras décadas do século XX eram de efervescência dos ideais feministas e a reivindicação ao sufrágio universal mobilizava mulheres do mundo todo. No Brasil, com a liderança de Bertha Lutz, não foi diferente. Assim, ocorriam por esse tempo incursões femininas

a territórios não muito comuns à atuação das mulheres. E Carmen Santos conseguiu certa projeção e reconhecimento por seu trabalho no cinema.

Aproximou-se do cineasta Mário Peixoto, com quem trabalhou como atriz em *Limite* (1930). Com Humberto Mauro estabeleceu a parceria cinematográfica mais constante, atuou como intérprete sob a direção do cineasta em *Sangue Mineiro* (1929); a seguir, trabalhando como atriz e produtora e sendo dirigida por ele em *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-mulher* (1936) e *Argila* (1942).

Uma das maiores realizações de Carmen Santos foi a de ter fundado uma produtora no Rio de Janeiro: "Em 1933 participou da fundação do estúdio Brasil Fox Filmes, o qual, a partir de 1935, passou a chamar-se Brasil Vita Filmes. Esta empresa construiu, em 1936, o segundo maior estúdio do Brasil à época" (Schuma SCHUMAHER e Érico Vital BRAZIL, 2000, p. 137).

Seu projeto mais ambicioso e ao qual dedicou dez anos de trabalho foi o filme *Inconfidência Mineira* (1948), o qual produziu, escreveu, dirigiu e interpretou. O tema é interessante, pois trata do herói nacional insurgente contra a opressão do colonizador. Apesar do empenho, o projeto não teve o retorno esperado e, segundo Ana Pessoa e Ana Rita Mendonça (in HOLLANDA, 1989), não recebeu uma crítica favorável à época. O filme encontra-se desaparecido, assim como a maior parte de seu trabalho, destruído em um incêndio em sua produtora.

Outra cineasta a marcar presença na cinematografia brasileira foi Gilda de Abreu, que iniciou seu trabalho no cinema nacional nos anos de 1930, em uma trajetória de sucesso, como cantora lírica, empresária e escrevendo, atuando e dirigindo vários filmes. Gilda de Abreu nasceu na França, em 1904, de onde retornou alguns anos depois. A ligação com a música se deve à mãe, a cantora lírica portuguesa Nícia Silva. Também através da música conhece aquele que viria a se tornar seu marido e parceiro no cinema, o cantor Vicente Celestino.

Sua estreia no cinema foi em 1936, em *Bonequinha de seda*, filme de Oduvaldo Vianna, o qual obteve grande êxito e a levou à consagração como atriz. Seu maior sucesso foi *O ébrio* (1946), baseado em uma das canções mais populares do marido, que atuava como protagonista da história com a direção de Gilda de Abreu. Como seria de se esperar, o filme foi aclamado e a popularidade de Vicente Celestino garantiu que se formassem filas para assistir ao filme. A parceria ainda se repetiu com *Pinguinho de gente* (1947) e *Coração materno* (1949). A temática de sua filmografia fez com que fosse considerada a mestra do melodrama, por afinar-se com o gosto popular da época, reunindo em seus filmes música, uma dose de comédia e melodrama. A representação feminina levada às telas é a de mãe, boa esposa, mulher apaixonada, todas muito próximas dos estereótipos de comportamento conformados à moral tradicionalista da época. Eram filmes de apelo comercial, que se sustentavam por apelar à emoção fácil.

Em 1977, dois anos antes de falecer, ela realizou o curta *Canção de amor*, última homenagem ao marido. Seu romance, *Mestiça,* foi adaptado ao cinema em um filme de Lenita Perroy – *Mestiça, a escrava indomável* (1973). Gilda de Abreu foi uma das cineastas de maior sucesso no cinema brasileiro.

Nos anos de 1950, com o projeto de industrialização do cinema e o predomínio da companhia paulista Vera Cruz, a participação feminina se ampliou. No entanto, nesse primeiro período, o que se pode perceber é que as cineastas não trataram especificamente da condição feminina em seus filmes. Elas chamaram a atenção por si, devido à sua atuação no cinema enquanto produtoras, roteiristas, diretoras, o que se constituía em exceção no cenário cinematográfico, eminentemente masculino. Apenas tempos depois, a consciência do papel da mulher no cinema brasileiro começa a adquirir uma nova

dimensão, com o surgimento de cineastas que se propõem a trabalhar com a representação feminina de modo reflexivo e crítico.

A década de 1960 ganhou prestígio cinematográfico graças ao Cinema Novo. Além disso, várias ações governamentais foram efetivadas através do Instituto Nacional de Cinema; havia ainda a publicação de periódicos especializados e a realização de festivais de filmes. Helena Solberg surge como um dos primeiros nomes com a preocupação explícita com a ótica feminista. O gênero cinematográfico mais utilizado pelas cineastas nos anos 1970 no filmes de curta-metragem foi o documentário. Nessa década, em uma gama variada de temas abordados, destaca-se o trabalho com a figura feminina na sociedade. Várias cineastas iniciam suas atividades nesse período, como Ana Carolina, Suzana Amaral e Tânia Savietto. Em 1980, dentre outras, destacam-se Tizuka Yamasaki, com *Gaijin, Caminhos da liberdade* e Suzana Amaral com a adaptação do livro de Clarice Lispector, *A hora da estrela*.

Sobre a produção cinematográfica em geral, ou seja, feita por homens ou mulheres, no Brasil ou no exterior, Amir LABAKI (1991) sintetiza: "O cinema dos anos 60 foi de ruptura e diversificação; o dos anos 70, de nostalgia e acomodação; já o dos 80 fez pouco mais que aplicar a explosão tecnológica às características do decênio anterior" (p. 11).

O autor Luiz Carlos R. BORGES (1983) discorre sobre os anos 80 e situa o trabalho de Ana Carolina: "Mas a outra vertente marginal do cinema brasileiro, a linhagem experimental [...] tem sido responsável por algumas das mais instigantes criações desses anos oitenta. Aí se podem alinhar os filmes de Ana Carolina [...]" (p. 62). A partir de então, a atuação das cineastas tem se intensificado, ainda que deixando a impressão de que há muito por se fazer.

Cumpre destacar o papel da cineasta Ana Carolina nesse contexto, com sua trilogia na qual trabalhou com o feminino: *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Até meados de 1970, a cineasta se dedica a documentários, em vários curtas e média-metragens. Seu primeiro longa será *Getúlio Vargas* (1974), o qual projeta o nome da cineasta. Esse trabalho influenciou diretamente na produção de *Mar de rosas*. Ao trabalhar com os vários arquivos e documentação sobre o mito que Vargas se tornou, ela ficou impressionada e sofreu um impacto em relação ao ex-ditador, representação masculina do pai, protetor, provedor, mas que é falível. Esse fato remeteu à questão da família, no sentido de questionar o poder da figura do pai; em *Mar de rosas* a figura proeminente é a mãe. Em uma cena desse filme, a filha, já moça, pergunta para a mãe: "Mãe, o que você gosta mais, de mandar ou de obedecer?". A mãe responde: "Eu gosto de mandar". A filha se altera: "Mentira, é mentira!".

A mãe discute violentamente com o marido no banheiro e o fere com uma lâmina. Julgando-o morto, foge com a filha, que lhe pergunta ao vê-la transtornada: "Mãe, você matou meu pai?". A mãe responde: "Sim". Ao menos simbolicamente, nesse momento, o pai está morto.

O fio que liga as três narrativas é o elemento feminino, são filmes nos quais a cineasta destaca as relações de poder na sociedade. As protagonistas são apresentadas por Ana Carolina de maneira a terem visibilidade, a história transcorre a partir delas, em torno delas. As narrativas levadas às telas representam um questionamento, uma reflexão acerca da condição feminina. Nesse caso, temos os dois lados da câmera, tanto a cineasta quanto as personagens principais interagem através de um discurso feminino/feminista.

As mulheres que estavam por trás das câmeras ocupavam um espaço ainda colocado em dúvida ou não considerado verdadeiramente legítimo. Ainda que aí tenham chegado, continuavam fazendo parte de um grupo social maior e com capacidade de controle, em uma espécie de autorregulamentação às normas, incluindo-se as relações de

gênero. No caso das cineastas que resistem às convenções e procuraram um caminho autônomo, são muitas as dificuldades. Ao optar por uma postura de vanguarda, subentende-se a reinterpretação da história, inclusive da própria história do cinema.

Somente procuram meios alternativos as pessoas que se sentem incomodadas com os paradigmas vigentes. Ao dirigir um filme e imprimir na tela uma nova visão, diferente da comumente veiculada, as cineastas revelam de certa maneira a insatisfação com a forma como a sociedade está estabelecida. E podem ser incompreendidas pelos espectadores que não compartilham seu modo de pensar. Por essas décadas as quais estamos nos atendo, uma divergência de grande intensidade poderia mesmo pôr um ponto final na carreira. Há questões externas à adoção de uma postura de vanguarda, inclusive o apoio financeiro necessário para as produções. Esse é um elemento cerceador relevante, que inibe posturas que poderíamos chamar, em um grau mais extremo, de iconoclastas.

Um dos desafios para as cineastas, dessa e de outras épocas, seria o de superar a posição limítrofe entre a utopia e o pragmatismo. A postura política a ser adotada para essa superação dependerá, em grande medida, das estratégias adotadas pelas próprias mulheres ligadas ao cinema, o qual, assim como outras linguagens, tem funcionado como um mecanismo de exclusão da mulher enquanto sujeito. Já com um percurso histórico de décadas, são poucas as cineastas que alcançaram prestígio no meio cinematográfico, nacional e internacional. A atuação de mulheres cineastas permanece sendo em número menor e ainda mais reduzida é a participação das que levam em conta aspectos questionados pela teoria feminista do cinema. Nas últimas décadas, a consciência de que as relações de gênero são integrantes da estrutura cinematográfica levou a uma revisão de vários filmes, gêneros cinematográficos, condições de exibição, recepção pela crítica, dentre outros aspectos. A teoria feminista do cinema preocupa-se com questões ligadas ao discurso cinematográfico, à representação da imagem da mulher, à recepção aos filmes, itens pertinentes aos processos de construção social.

O que se propõe é um novo olhar em direção ao discurso cinematográfico, no sentido de garantir uma valorização do papel da mulher no cinema e que os filmes, ao invés de perpetuarem a representação da imagem feminina estereotipada, contribuam para as (re)construções sociais dos gêneros.

Agradecimento

Agradecimento às agências de fomento CNPq/CAPES pelo apoio na realização de pesquisas das quais este artigo é parte.

Referências

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004. [Coleção Campo Imagético]

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BORGES, Luiz Carlos R. *1960-1980: o cinema à margem*. Campinas: Papirus, 1983.

HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago; London: The University for Chicago Press, 1987.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988)*. Coordenação e pesquisa de Ana Rita Mendonça e Ana Pessoa. Rio de Janeiro: CIEC, 1989. [Quase Catálogo; 1]

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Trad. Helen M. Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LABAKI, Amir (Org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991. [Introdução]
MALUF, Sônia Weidner e COSTA, Claudia de Lima. "Feminismo fora do centro: entrevista com Ella Shohat". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 147-163, 1/2001. [Trad. Sônia W. Maluf]
MELLEN, Joan. *Women and sexuality in the new film*. New York: Horizon Press, 1974.
ROSEN, Marjorie. *Pop Corn Venus; Women, Movies & The American Dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1973.
SCHUMAHER, Schuma e BRAZIL, Érico Vital. *Dicionário de mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 2003.

Filmes

ARGILA. Direção: Humberto Mauro. Brasil Vita Filmes S.A., 1940. Longa-metragem.
BONEQUINHA de seda. Direção: Oduvaldo Vianna. Cinédia, 1936. Longa-metragem.
CANÇÃO DE AMOR. Direção: Gilda de Abreu. Brasil, 1977. Curta-metragem.
CIDADE-MULHER. Direção: Humberto Mauro. Brasil Vita Filmes S.A., 1936. Longa-metragem.
CORAÇÃO materno. Direção: Gilda de Abreu. Filmoteca Cultural, 1951. Longa-metragem.
DAS TRIPAS coração. Direção: Ana Carolina. Crystal Cinematográfica; Embrafilme S.A., 1982. Longa-metragem.
ÉBRIO, O. Direção: Gilda de Abreu. Cinédia, 1946. Longa-metragem.
FAVELA dos meus amores. Direção: Humberto Mauro. Brasil Vox Filme, 1935. Longa-metragem.
GAIJIN. Direção: Tizuka Yamazaki. Centro de Produção e Comunicação, 1980. Longa-metragem.
HORA da estrela, A. Direção: Suzana Amaral. Assunção Hernandes, 1985. Longa-metragem.
INCONFIDÊNCIA Mineira. Direção: Carmen Santos. Brasil Vita Filmes S.A., 1938. Longa-metragem.
LIMITE. Direção: Mário Peixoto. 1931. Longa-metragem.
MAR de rosas. Direção: Ana Carolina. Área Produções Cinematográficas Ltda.; Crystal Cinematográfica Ltda.; Mário Volcoff Produções, 1977. Longa-metragem.
MISTÉRIO do dominó preto, O. Direção: Cléo de Verberena. Épica Filme, 1930. Longa-metragem.
MESTIÇA, a escrava indomável. Direção: Lenita Perroy. Olho Fotografia e Cinematografia Ltda.; Cinedistri Ltda., 1973. Longa-metragem.
PINGUINHO de gente. Direção: Gilda de Abreu. Cinédia, 1949. Longa-metragem.
SANGUE mineiro. Direção: Humberto Mauro. Phebo Sul América Filme, 1929. Longa-metragem.
URUTAU. Direção: William Jansen. Ômega Filme, 1919. Longa-metragem.
SONHO de valsa. Direção: Ana Carolina. Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1987. Longa-metragem.

[Recebido em 13/02/2017
e aprovado em 30/03/2017]

Gender Relations in Cinema: Contestation and Resistance

Abstract: *In this text, it is intended to highlight the main issues regarding gender relations in cinema, presenting a critical analysis of women's participation, in different roles, both in acting and in the cinematographic direction. The feminist critique of cinema also takes into account the*

expectations of the public in a historical-social context, and contributes to the reflection on the resistance posture of some filmmakers. Also highlighted are the relationships between women and filmmaking in Brazil in the 60s, 70s and 80s.
Keywords: *Gender relations; Feminist critique of cinema; Preconceptions; Resistance*

Rosana Cássia Kamita (rosanack@yahoo.com.br) é professora Associada da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando na Graduação em Letras e Pós-Graduação em Literatura. Coordenadora do Grupo de Trabalho *A Mulher na Literatura*, da Anpoll (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística) no biênio 2014-2016. Integrante do Grupo de Pesquisa do Instituto de Estudos de Gênero – IEG/UFSC. Integrante da Editoria de Artigos da *Revista Estudos Feministas* – REF. Coordenadora do Núcleo Literatual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade. Cocoordenadora do Instituto de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista de Produtividade do CNPq – Nível 2.